

LAURENT LOMBARD
SCÉNOGRAPHIES MANGANARIENNES

Lorsqu'on observe les célébrations qui verdoient autour de la figure de Jean-Paul Manganaro, lors de ce colloque en particulier tout comme lors de ses autres rencontres publiques, on s'aperçoit qu'il y a comme un mystère, celui d'un homme que l'on aime à écouter ou à lire, voire à entendre lire. Celui d'un homme qui joue librement avec le goût des mots, avec le goût des sons. Ce mystère, c'est la liberté, c'est la simplicité, c'est l'enfance, mystère, qui, au corps défendant de l'intéressé, s'est parfois transmuté en légende. Quelle est cette légende ? J.-P. Manganaro ne serait ni romancier ni philosophe ; Manganaro se serait intéressé à des auteurs dont certains disent qu'ils sont « durs » ; Manganaro serait un homme révolté ; Manganaro aurait presque été journaliste et pas seulement professeur. La lecture de ce que l'on peut appeler l'œuvre de J.-P. Manganaro nous fait comprendre comment cette légende a pu naître. Car effectivement Manganaro n'est ni philosophe, ni romancier ; Manganaro n'est pas un rhétoricien ; Manganaro est un penseur et un écrivain – et non un intellectuel – libre, indépendant, nullement disciple de tel ou tel, même si Carmelo Bene et Gilles Deleuze sont assez proches de sa sensibilité. Cette liberté dont la finalité est le bonheur de soi et des autres, lève le mystère et livre le secret de la constitution organique de la sensibilité et du tempérament manganariens, et elle se tourne vers cet impératif existentiel : devenir ce que je suis dans l'honnêteté. Et dans un monde où la répétition traumatique des maux – arbitraire, haine, jalousie, médiocrité, vengeance, rancune, animosité – sans cesse vient nous heurter, accepter de rester dans la volupté de l'honnêteté, c'est s'inscrire dans une réflexion de la vie et dans la lutte contre l'injustice. Voilà sans doute un des précieux enseignements qu'a livré J.-P. Manganaro, tant dans sa carrière de professeur, dans son travail de traducteur, que dans le résultat de son œuvre. Quel est, alors, le thème de son œuvre complet ? Eh bien, là encore, c'est la liberté. Car c'est encore dans cette liberté – notamment vis-à-vis de la question du réel – que s'inscrivent ses textes et autres discours qui sont autant d'agencements ou de

représentations de et en perspective – des lignes ou des points de fuite, dirait-il – de la littérature, du cinéma, du théâtre, de la danse, autrement dit des scénographies, puisque la première définition de ce terme est bien celle de « représentation en perspective ».

D'emblée, cette définition indique sinon une fracture avec le réel du moins une mise en scène de celui-ci dans et par des élaborations ou transpositions des différentes stratifications qui en forment la matière. *Représentation* implique les événements ou les manifestations artificiels créés à partir de cette matière du réel ; *perspective* un programme de réélaboration constante. Ce positionnement face au réel mais aussi au réalisme, et à la représentation ou à l'effacement de la réalité, est sans nul doute au cœur du travail de J.-P. Manganaro, se faisant même modalité pour développer une analyse sur certains auteurs, sur le théâtre, sur le cinéma, sur la danse... D'ailleurs, n'est-on pas saisi, à lire ou à relire les livres ou les nombreux articles de J.-P. Manganaro, par la récurrence de termes tels que pullulation, centralité évasive, déploiement des lignes, point de fuite, entassement de la matière, baroque. Autant de mots qui forment sa réflexion critique qu'on voudrait pour l'occasion synthétiser par le célèbre « Divina è l'illusione » de C. Bene.

L'illusion est cette dimension infinie, qui se situe entre ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas de ce que l'on voit, autrement dit entre le visible et l'invisible, qui s'apparente en quelque sorte à la séparation opérée par le néoplatonisme de la Renaissance entre le monde sensible et le monde non-sensible. Du caractère illimité de cette dimension émerge l'idée que la Vérité n'existe pas, non plus que la Réalité. Vérité et Réalité ne sont que des formulations sans relief qui obéissent à un principe d'unicité – Dieu, peut-être –, d'uniformisation, déniaient l'authenticité de la multiplicité des regards humains subjectifs qui se posent sur elles. Comment aller au-delà de cette ligne de plus en plus dictatoriale qui emprisonne même le temps et l'espace ? J.-P. Manganaro élabore sa méthode développée au fil des ans et de ses rencontres, et en particulier pour cet aspect-là celles de C. Bene et de G. Deleuze : lacérer la matière du réel pour essayer de faire émerger non pas une vérité ni quelque chose qui ressortirait du mensonge, mais des perspectives – des lignes de fuite – en errant et en traversant les couches de la grammaire du réel afin de nous faire passer de l'autre côté du miroir – c'est-à-dire dans la création artistique – là où se compose, se décompose et se recompose le corps du réel dans des mouvements cachés libérés, des mouvements hors du temps et de l'espace, des mouvements d'extase, qui révéleraient ce qui n'existe pas, ce que nous n'avons pas vu, à l'instar de ce travail sur Fellini¹, livre de vision s'il en est.

1 J.-P. Manganaro, *Federico Fellini. Romance*, P.O.L., Paris, 2009.

De même qu'il existe une grammaire du réel, il existe une grammaire des lieux, de nos lieux, je veux dire des lieux que l'on fait siens – comme on fait sien un autre pour former un couple – d'après le récit que l'on se fait de nos vies. Des lieux choisis par une série de contingences de la vie visible et invisible qui fabriquent notre être, notre étant, notre existence, et partant, dessinent les paysages dans lesquels nous décidons finalement de vivre l'état beau et misérable du quotidien. Nos lieux sont une modalité de narration que l'on construit à partir d'un espace réel délimité en structures faites d'images émotives qui se dessinent sur l'accumulation des éléments de notre passé, sur notre mémoire consciente et inconsciente. Dès lors la réalité du lieu n'a plus rien d'objectif. Elle est déconstruite malgré elle par le narrateur, l'*auctoritas* des lieux, qui travestit le réel en le reformulant sans cesse par la divine fictionnalisation de son intérieur. Dans cet acte créatif, parole est alors donnée aux objets qui, tel un chœur grec, dansent autour de celui qui les regarde, dévoilant des événements cachés qui prennent forme et se renouvellent sans cesse au gré des regards spectateurs dans le lieu-scène devenu mythique où s'élabore malgré tout le jeu du quotidien, autrement dit le rythme de la vie réelle coincée par la finitude du temps et de l'espace, le *hic et nunc* de l'être-là.

Les lieux de J.-P. Manganaro, là où se sont élaborées ses scénographies, sont au nombre de trois. Il y a l'amitié fidèle avec deux îles de la Méditerranée bénies par les mythologies, par la mer et le soleil, les plages, la natation, la danse : la Sicile qui ouvre le voyage de l'enfance et où se constitue le fait familial ; Patmos, où s'élabore une poésie intime avec la maison de Chorá tout comme avec le paysage sauvage et serein dont les couleurs viennent souligner l'immensité de la liberté qui s'en échappe. Et puis il y a ce troisième lieu, capitale d'une autre île – de France – qu'est Paris, là où se construit l'homme adulte béni de façon païenne par cette vie parisienne composée, dans une savante conjugaison, de rencontres, de rires, de travail, de savoirs... Paris, 106 rue de Richelieu, 6^{ème} étage, porte droite. Voilà, c'est le lieu. Celui qui entre le mieux, semble-t-il, dans une adéquation, qui n'est toutefois pas une équation, avec les scénographies qu'est l'ensemble du travail de J.-P. Manganaro, jusqu'à devenir lui-même une scénographie.

Lieu riche, le 106, rue de Richelieu, 6^{ème} étage, porte droite, est en effet un lieu de pullulation, le lieu de tous les entassements où se tracent des lignes qui s'entrecroisent dans la confusion de leurs genres mais finissent, dans leurs déploiements presque absurdes, par se ressembler, s'assembler, se rassembler. Comme si J.-P. Manganaro avait fait sienne cette formule de Beckett dans *L'Innommable* : « [...] pour éviter qu'il y ait confusion,

il faut éviter la confusion, en attendant que tout se confonde »². Rien n'est dû au hasard dans le mélange construit et grotesque de ce qui tombe sous le coup de l'œil, lequel, parce qu'il n'arrive à ne fixer aucun point et en même temps les fixe tous, s'ébaubit, se divertit, se réjouit tel un enfant emporté par l'enchantement. Enchanté est l'œil de l'enfant-adulte, car il sait que dans cet instant magique il ne désire rien et désire tout, un tout, le tout, car il sait qu'il n'y a plus que lui et cette féerie amusée et amusante de ce qui passe sous ses yeux, vole, volte, voltige, tourne, tournoie, tournique, tournicote, tandis qu'il a toujours conscience que cette confusion fait corps autour d'une centralité évasive qu'est le lieu même. Et il danse presque, l'œil du visiteur de la rue de Richelieu, dans ce constant mouvement de déploiement qui joue sur la perception visuelle, comme si s'effectuaient à la fois une diffraction et un resserrement de la vision. Mais il n'interroge pas ni s'interroge, car il ne cherche rien, peut-être émettrait-il tout juste une exclamation d'exaltation, ému par la valse inédite et improbable des accumulations d'objets, de tous côtés, par la répétition des lignes qui déforment la réalité exigüe de l'espace permettant ainsi d'organiser, de diriger, *a minima*, la stupéfaction et la confusion. Mais que voit-il donc l'œil enchanté ?

N'est-il pas entré au 106 rue de Richelieu, 6^{me} étage, porte droite, que déjà il voit les parois, vigoureusement ondées et veinées, qui permettent une multiplication des mouvements de lumière. Ces murs ont une force presque scénique, puisque tout semble y être en agitation, en jeu, ce que souligne d'une façon générale l'accumulation ironique des séries d'objets partout présents. Voir chaque objet est impossible, jamais. Il y a des lignes de toute part. Ça ne ressemble à rien de ce que l'on connaît. Ça déréalise presque notre perception. Quelles sont ces lignes ? Ces lignes ce sont les séries de tableaux : Piranèse, Lapoujade, Tsarouchis, Erhardt, Prassinos, Maccari, Vespignani ; ces lignes ce sont les trophées qui indiquent la reconnaissance de son travail ; ce sont encore ces bustes de temps et d'espaces différents qui trônent, décapités ; ce sont les bronzes, masses puissantes et masculines enchevêtrées dans le déferlement de la masse puissante et féminine des innombrables bougies. Océan de tiges de toute taille (courte, longue, fine, épaisse), de tout mouvement (droit, oblique, penché), de toute nature, qui n'en finissent pas de porter atteinte à notre perception visuelle et du réel, portées qu'elles sont par la multitude des chandeliers qui se hérissent vertigineusement comme pour essayer de faire voir leur robe-matière de bronze ou d'argent au milieu de toutes ces filles de cire.

2 S. Beckett, *L'innommable*, Éditions de Minuit, Paris, 1953, p. 58.

Mais, surtout, ce que voit l'œil enchanté, c'est une petite table qui occupe presque le centre de la pièce principale, dressée qu'elle est sur une accumulation de tapis orientaux, et qui contient à elle seule – et on ne sait comment il est possible qu'une seule petite table puisse contenir tout ça – la répétition presque métonymique de l'ensemble de l'appartement, autrement dit des bougies, des chandeliers, des plats... Et là, dans le scintillement multiplié de ces objets, dans le déploiement d'ensemble de ces séries, là, au milieu de tout cet embrasement, de toute cette agitation, de toute cette confusion, dans la lourdeur légère de cet amassement, tout semble converger vers elle, le point le plus aérien du lieu, celle qui trône, gracieuse et délicate, le dos courbé, au centre de la petite table : une plume d'un violet égroissant d'antique mémoire « Joséphine Baker » où barbes et barbules frémissent avec constance dans un mouvement libre et indépendant.

Ce foisonnement, cet amoncellement, cette répétition dans le lieu manganarien est une véritable narration : il nous dit le besoin d'emplir, de saturer le réel au point de le faire éclater. Travail de fragmentation donc que celui d'aller à l'extrême de ce que d'aucuns appellent une collection. Qu'est-ce une collection ? C'est beaucoup d'objets appartenant à la même famille, mais où chacun a son cadre. Or, ici, au 106 rue de Richelieu, la collection est bousculée dans la mesure où les objets sont tous ensemble au même endroit. Les objets sont collectés mais ils y sont aussi rassemblés, formant un bloc. On peut donc dire qu'il y a dans ce lieu la refonte d'un ensemble à partir de la disparité, d'une séparation. C'est là forcément un geste d'artiste. D'ailleurs, sans se référer aux accumulations d'Arman, c'est un procédé actif chez les artistes peintres notamment. *Sparsa collegere*, réunir ce qui est épars. Ce qui rend le regard inévitablement synthétique. On ne peut plus en voir Un ; on n'en voit que plusieurs à la fois. Principe intéressant qui s'est reformulé dans les scénographies manganariennes de lacération du réel, car en effet cela démonte cette conviction que tout est singulier, qu'il n'y a que du singulier. Dans la mise en scène de son lieu, J.-P. Manganaro nous montre bien qu'il n'y a que du singulier qu'on ne peut pas distinguer réellement, car le regard est distrait par le fait que cette singularité est quasiment connexe voire confondue avec d'autres singularités et que séparer ces singularités les unes des autres, ce qui serait le geste inverse de la poétique/scénographie manganarienne, c'est impossible. L'unité de discernement qui donne à séparer, à diviser, est ici prise au piège. Chaque chose est singulière mais, toutes ensemble, elles ne le sont plus. N'est-ce pas là au fond tout ce que nous a montré J.-P. Manganaro au cours de quarante années d'activité, autrement dit que derrière tout support matériel – que ce soit un lieu, un texte, un film, une pièce de théâtre ou une

danse – il faut découvrir des mondes, ces lignes de fuites, ces perspectives qui se dissimulent à celui qui ne sait/veut pas voir au-delà de ce qu'il voit. Franchir et s'affranchir du réel pour mieux travailler sur la multiplication possible de tous les possibles. Voilà comment se crée le manège enchanté des points de fuite que l'on notera dans son œuvre comme dans son lieu. Le 106 rue de Richelieu s'insère donc parfaitement dans ce mouvement rotatif au cœur même des scénographies manganariennes qui veulent échapper à toute grammaire de la réalité afin de créer une magie de l'illusion où viennent se perdre nos regards d'adulte qui, tout à coup, (re)prennent vie dans un état infantin oublié. Cette modalité semble par ailleurs adhérer au génie d'un C. Bene ou bien à celle d'un A. Artaud qui disait : « je veux que la vie sorte des livres, des revues, des théâtres ou des messes qui la retiennent et la crucifient »³.

Le 106 rue de Richelieu n'est pas un lieu de la contemplation, de la ré-tention, de la crucifixion. On n'y vient pas pour admirer le maître écrivain ou traduisant ou cuisinant. Le lieu invite plutôt à une étourdissante extase, et l'on se perd dans l'enchantement de la vie, au milieu de cet espace, qui parce qu'il est entre le réel sensible et non sensible, offre une potentialité infinie, propice aux retrouvailles entre amis et aux rites célébratifs des fameux dîners du 106 rue de Richelieu. Là encore s'opère le détournement de la réalité qu'est la liturgie culinaire, avec ses rituels et son lot de manuels, lorsqu'arrivent sur la table des plats inventés et scénographiques qui nous font voir, et il était temps !, ce que nous ne voyions pas ordinairement. Et il ne serait pas forcé de dire que la vie, qui est aussi l'amour, sort alors également de ces mets, comme cela apparaît avec délicatesse et brio dans le livre *Cul in air*⁴.

Revivre dans ce lieu, c'est à la fois vaguer et s'oublier en tant que sujet au milieu de toutes ces matérialités qui ordonnent dramatiquement le décor d'une existence. C'est entendre Barthes dire aimer beaucoup les pantalons blancs portés par Jean-Paul ; ou Carmelo Bene confesser qu'un critique ne peut parler que de ce qu'il aime et jamais de ce qu'il déteste ; ou encore Gilles Deleuze inciter à aller au milieu de l'organisation de la lutte du problème au lieu de contourner sans fin un problème. C'est voir le corps du traducteur qui a résisté pendant près de quarante ans dans la traduction. C'est prendre vie et corps avec d'autres vies et corps que sont ces multiples amis que J.-P. Manganaro a su rassembler, et dont il devient non pas le

3 A. Artaud, *Les Tarahumaras – Lettres de Rodez*, in *Œuvres complètes*, Tome IX, Gallimard, Paris, 1979, p. 124.

4 J.-P. Manganaro, *Cul in air*, P.O.L., Paris, 2014.

sujet mais le point de fuite vers lequel ils finissent par converger, poussés par le vent léger et chaud qu'est le dialogue des cultures. C'est traverser le temps, les multiples stratifications du temps et de l'espace, les douleurs et les mélancolies, et se lover dans la divine illusion, comme si on marchait sur le chemin d'une initiation. Divine illusion que le lieu suscite à l'appel de la joie de la vie, centre d'un cercle où les compagnons du maître ne peuvent s'égarer...